MANIFESTĂRI TEATRALE FOLCLORICE: ORIGINE ŞI EVOLUŢIE

GABRIELA HAJA

Rezultat al cercetărilor noastre asupra formării terminologiei româneşti privitoare la teatru, lucrarea de faţă, punct de plecare pentru un studiu mai amplu[1], propune o sistematizare a manifestărilor folclorice româneşti cu caracter teatral, arătând, totodată, originea şi evoluţia acestora. Clasificarea formelor folclorice cu trăsături dramatice, pe care o propunem aici, ne-a fost impusă de necesitatea stabilirii unor câmpuri cu caracter semantic şi referenţial, constituindu-se ca un criteriu după care am putut, ulterior, ierarhiza lista termenilor populari privitori la creaţia dramatică folclorică.

Modul de viaţă rural ilustrează, în chip particular, aspectul „de ceremonial" al relaţiilor dintre oameni. Acest lucru este posibil pentru că, mai statornică, societatea rurală a menţinut, vreme îndelungată, un comportament ceremonial, care presupune respectarea unor legi nescrise, avându-şi sursa într-o viziune magică şi, deci, ritualizată asupra vieţii. Aceste legi se refereau în primul rând la relaţia individului şi a colectivităţii cu divinitatea, cu reprezentanţii divinităţii pe pământ (preoţi), cu cei învestiţi cu putere (pe criteriul vârstei, pe acela al înţelepciunii ori pe acela economic), la relaţiile dintre membrii diverselor grupări (pe categorii de vârstă, de sex, profesionale ş. a.), la relaţiile familiale etc.

În societatea rurală s-au manifestat transformări ale mentalităţii colective sub presiunea schimbărilor petrecute în cadrul societăţii în ansamblu, sub influenţa urbanizării, a învăţământului, a industrializării etc. Cu toate acestea, se păstrează în creaţiile folclorice elemente vechi, tradiţionale, în cadrul mai larg al manifestării sacrului în profan. Dar, dacă în general sacrul obnubilat de profan este sesizat mai ales de iniţiat, în situaţiile aflate în interesul nostru, aspectul ritualizat al comportamentului este conştientizat de majoritatea participanţilor la diversele manifestări. Aceste manifestări sunt legate de momentele esenţiale ale existenţei individuale (naştere, nuntă, moarte), de ciclurile agrare, de marile sărbători anuale şi sunt actualizate în cele mai variate forme spectaculare: „[...] de la cel în care publicul se reduce la un singur ins (în cazul descântecului), până la cel unde

[1] Cf. *Structuri dramatice în folclorul românesc*, volum sub tipar.

ALIL, t. XXXIX – XLI, 1999–2001, Bucureşti, 2003, p. 175–188

mulțimea este și actor și spectator (în cazul ritualurilor de felul Caloianului, la nunți etc.)"[2].

Jocurile cu măști și formele teatrului popular conservate, până astăzi, în manifestările folclorice sunt modalități de expresie ale gândirii magice, chiar dacă s-au produs modificări în favoarea accentuării caracterului de spectacol, în vreme ce caracterul ritualic se atenuează treptat. Dar manifestările folclorice mențin multă vreme relația cu formele mitico-magice originare: „În interiorul formelor vechi de artă teatrală populară se păstrează reminiscențele imaginilor teatrale originare și apar indiciile formării noilor imagini"[3]. Originea și caracterul necreștin al acestor forme ale teatrului popular era enunțată în *Synopsis*-ul publicat la Iași, în 1757, în care autorul mărturisește că scopul învățăturilor sale este de „îndreptare a mai multor rele și de suflet vătămătoare vechi obiceiuri și închipuiri ale închinătorilor de idoli, ce să face până astăzi de către cel de obște norod, descoperindu-le și lor arătat ce iaste aceia ce o fac, și de când au luat a să face și pentru ce să face"[4].

Prima atestare cunoscută a acestor jocuri este însă anterioară acestui *Synopsis*. Într-un poem dedicat domnilor Țării Moldovei, mitropolitul Dosoftei consemnează mai întâi aspectul necreștin al acestor obiceiuri, „urâte" de Dumnezeu, pentru ca apoi să enumere câteva dintre jocurile cu măști, în care „omul să schimbă dintr-a sa făptură" – turca, geamala, cucii:

„Avem și pentru farmeci la Dumnezău ură
Și ce omul să schimbă dintr-a sa făptură,
Cu ghiduşuri, cu turcă, cuci și cu geamale,
Tras în vale ş-alte din păgâni tocmeale"[5].

Cucii, trasul în vale și obiceiul travestirii cu mască sunt consemnate și în *Viețile sfinților*: „[...] putând a mâna idolii și podobiți cu un fel de obrăzare ghiduşești, cântând, descântând dintr-însele, alerga tălhăreaște de ținea calea a bărbați și a femei săvai cum fac la noi cucii și ceia ce trag în vale"[6], unde jocul cucilor este evocat ca element de comparație pentru mascarada grecească păgână, care avea loc la sărbătoarea *Katagoghion*.

În privința vechimii manifestărilor de acest tip din Muntenia și din Transilvania, T. T. Burada oferă date importante despre realități folclorice din secolul al XVI-lea[7].

Jocurile țărănești din spațiul românesc sunt mult mai vechi decât data la care au fost consemnate în scris de diverșii observatori și nu constituie o excepție în

---

[2] Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, volumul I. Studiu (teză de doctorat). 1970, p. 9.

[3] *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, Editura Academiei, 1965, p. 47.

[4] *Synopsis adecă adunare de multe învățături*, Iași 1757, fila 2[v].

[5] Dosoftei, *Opere*, I. *Versuri*. Ediție critică de N. A. Ursu. Studiu introductiv de Al. Andriescu, București, Editura Minerva, 1978, p. 8, v. 81–84.

[6] *Viața și petreacerea svinților (1682–1686)*, ianuarie, 25[r].

[7] *Istoria teatrului în Moldova* (capitolul *Căluşerii*). Ediție și studiu introductiv de I. C. Chițimia, București, Editura Minerva, 1975, p. 5–75. Cf. și Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 7–56.

cadrul european. Ele se încadrează tipologic în istoria universală a artei teatrale populare, putându-se stabili corespondenţe directe cu manifestările de teatru popular din zona europeană, pe baza unor relaţii de ordin genetic.

Jocurile cu măşti, de origine precreştină, se desfăşurau de obicei în cadrul sărbătorilor solstiţiului de iarnă şi al sărbătorilor echinocţiului de primăvară şi de toamnă, având un caracter ocazional, iar la ele participau, în mod obligatoriu, fie numai bărbaţi (este vorba de majoritatea formelor de jocuri cu măşti de grup şi de teatru popular), fie numai fete sau femei tinere (în *Drăgaică* şi *Caloian*) ori femei bătrâne, „curate" (în cazul unor descântece) şi, rareori, în forme de manifestare recente, grupuri mixte. Această situaţie poate fi explicată prin normele religiilor străvechi. O dată cu sporirea influenţei bisericii, apar suprapuneri şi contaminări între riturile precreştine şi sărbătorile şi obiceiurile creştine, în circumstanţele frământărilor specifice trecerii de la vechi la nou, într-un domeniu spiritual caracterizat prin conservatorism, căci, în istoria miturilor, întâlnirea dintre tradiţia precreştină şi mitologia creştină a constituit un „prag" deosebit de important, aşa cum arată Mircea Eliade: „Adevărate dificultăţi au apărut când misionarii creştini au fost confruntaţi, mai cu seamă în Europa Centrală şi Occidentală, cu credinţele populare vii. Ei au ajuns cu greu să creştineze întruchipările străvechi şi miturile păgâne, dar acestea nu s-au lăsat extirpate. Un număr mare de zei şi eroi ucigători de balauri au devenit Sfântul Gheorghe, zeităţi ale rodirii au fost asimilate Sfintei Fecioare şi altor sfinte [...]. Cu toate acestea, o parte din credinţele populare precreştine au supravieţuit, travestite sau transformate în sărbătorile de peste an, precum şi în cultura sfinţilor. Biserica a trebuit să lupte mai bine de zece veacuri împotriva afluxului continuu de elemente de credinţă şi practici populare în practicile şi legendele creştine. Şi rezultatul acestei lupte este mai degrabă modest, în special în sudul şi sud-estul Europei, unde folclorul şi practicile religioase ale populaţiilor rurale păstrează încă reprezentări, mituri şi rituri de mare vechime"[8]. Istoricul religiilor se referă la ansamblul mitic european, observaţia din finalul citatului privitoare la sud-estul continentului fiind valabilă şi pentru spaţiul spiritual românesc.

Pe lângă procesul de contaminare şi suprapunere a elementelor precreştine cu cele creştine, manifestările folclorice pe care le avem în vedere au cunoscut şi o evoluţie de natură funcţională, determinată de schimbarea mentalităţii populare, trecându-se de la funcţia religioasă spre aceea estetică, nu fără a fi păstrate elemente de ritual magic sau măcar urme ale acestora. Simptomatică în acest sens este evoluţia măştii: „Dacă, aşa cum arată antropologii, la început omul s-a travestit, s-a mascat pentru a comunica cu strămoşii, cu reprezentările mitologice, mai târziu, travestirea şi mascarea au devenit procedee de organizare a jocurilor. La noi, masca a ajuns o recuzită a jocurilor de Anul Nou. Din recuzită cu valori simbolice rituale, a devenit o recuzită a spectacolelor"[9].

[8] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, p. 207–208.

[9] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 184.

În spațiul românesc, numărul mare de măști și diversitatea lor tipologică și morfologică, mult mai bogată decât la alte popoare din zona sud-estică a Europei, demonstrează vechimea obiceiurilor de travestire și a jocurilor cu măști la noi: „Pe teritoriul României apare și se dezvoltă o gamă foarte variată de măști populare, cu o frecvență social-istorică mai mare decât la popoarele vecine sau apropiate și totodată cu forme mai diverse și mai evoluate; considerații care ne fac să conchidem că proveniența lor e străveche și continuitatea lor neîntreruptă, și că putem să le atribuim valoare de note constitutive specifice culturii populare române. Printre altele trebuie reținut și faptul că unele popoare vecine recunosc influența directă sau indirectă, contaminarea și decalcul exercitat înăuntrul inventarului lor de măști populare, prin intermediul obiceiurilor cu măști populare de tip morfo-funcțional propriu culturii române"[10]. Clasificarea măștilor realizată de Romulus Vulcănescu este relevantă pentru diversitatea manifestărilor în cadrul cărora acestea erau sau sunt utilizate, dar, în același timp, ne oferă unele indicii necesare pentru modul nostru de abordare a unui material extrem de bogat și de variat. Romulus Vulcănescu utilizează trei criterii: *funcțional*, *structural*, *integrarea ludică*, după ce arată că măștile populare, în faza actuală de dezvoltare, păstrează relicte paleoetnografice și reminiscențe paleofolclorice specifice măștilor primitive, dar că se diferențiază de acestea din urmă prin conținut și „prin funcțiune". După Romulus Vulcănescu, „măștile populare pot fi împărțite din punct de vedere funcțional în:

- *măști rituale*, întrebuințate în desfășurarea unor superstiții și credințe care mai păstrează în ele vagi reminiscențe de practici stereotipe și simboluri magico-mitologice, cum ar fi: măștile de divinație și de profetizare, măștile de exorcizare, măștile «justițiabilității», măștile de naștere, măștile de nuntă, măștile comuniunii funerare, măștile de provocare a fecundității și fertilității solului, măștile de proliferare a unor specii de animale etc.;
- *măștile ceremoniale*, întrebuințate în unele forme de etichetă, protocol și solemnități sătești. În cazul acesta, măștile fac parte din mijloacele de împodobire ceremonială în carnaval, în trenele viale, în paradă etc.;
- *măștile divertismentale* întrebuințate ca accesorii în competițiile coregrafice, în recuzita jocurilor de peste an și în teatrul popular;
- *măști decorative* întrebuințate pentru împodobirea interioarelor și exterioarelor de case ca elemente arhitectonice. [...]

După structura lor, măștile populare actuale pot fi împărțite tot în patru mari categorii, în:

- *măști integrale*, care îmbracă și travestesc întregul corp al purtătorului din creștet până în tălpi, în așa fel încât cel mascat să nu poată fi deloc recunoscut. În ansamblul lor acestea sunt așa numitele *măști-costume*;
- *măști reductive*, care îmbracă și travestesc o parte din corpul purtătorului, lăsând restul costumat normal sau pur și simplu necostumat. Măștile

[10] Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970, p. 98.

reductive sunt la rândul lor: *măşti caschete* sau *glugi* care acoperă capul şi umerii; *măşti-obrăzare* care acoperă în întregime faţa şi *maschete* sau frânturi de măşti care acoperă parţial un element al feţei sau unele mădulare (mână, picior, sex);

– *mascoide* sau măşti care se poartă în mâini, înfipte în pari, atârnate sau atelate pentru a substitui astfel simbolul unei persoane absente şi

– *mascaroane* sau măşti care servesc ca surse de elemente arhitectonice în decorarea rituală, ceremonială sau festivă a casei şi a gospodăriei rurale. [...]

După integrarea lor ludică, măştile populare pot fi împărţite în două mari categorii:

– în *măşti singulare*, când în ceata de colindători sau jucători nemascaţi apare numai o mască, care polarizează în jurul ei interesul cultural al întregii cete şi a spectacolului cutumiar;

– în *măşti de grup*, când în ceata de colindători sau jucători apar mai multe persoane mascate cu măşti similare sau cu măşti diferite, care prin acţiunea lor coordonată dezvoltă întregul spectacol cutumiar în genul unei *commedia dell'arte*"[11].

*

Marea diversitate a formelor de teatru popular ne obligă la o grupare tipologică a acestora. O sugestie importantă în acest sens ne-o oferă studiul lui V. Adăscăliţei, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, care, la rândul său, porneşte de la analiza genetică a lui Paolo Toschi[12] asupra teatrului popular italian. Autorul italian stabilea trei etape importante în evoluţia acestuia – drama ritualică, jocul cu mască şi teatrul propriu-zis. Analizând diversele manifestări folclorice cu caracter dramatic, am stabilit două criterii principale de clasificare:

1. prezenţa elementelor ritualice şi a celor coregrafice;

2. prezenţa elementelor de limbaj dramatic: dialog, conflict şi acţiune.

Ţinând seama de aceste criterii, propunem gruparea manifestărilor folclorice cu caracter dramatic în trei tipuri: **jocurile populare cu măşti**, **alaiurile** şi **teatrul popular propriu-zis**.

Jocurile cu măşti

Jocurile cu măşti se caracterizează printr-o mai mare pondere a elementelor ritualice, mai bine conservate şi mai evidente, pe de o parte şi, pe de altă parte, prin aspectul accentuat coregrafic al actualizării scenariului ritualic. Încadrăm în acest tip următoarele grupe: 1. ***obiceiuri cu rol fertilizator*** (*Drăgaica*[13],

[11] *Ibidem*, p. 91–93.

[12] Cf. V. Adăscăliţei, *op. cit.*, p. 7.

[13] Dumitru Pop, *Drăgaica*, în „Anuarul de folclor", V–VII, 1984–1986 (extras), Cluj-Napoca, 1987, p. 61–87.

Paparuda[14]); 2. ***obiceiuri cu rol de invocare şi control al forţelor naturii*** (*Caloianul*[15], *Paparuda*), desfăşurate în cadrul riturilor agrare; 3. ***obiceiuri cu rol apotropaic*** (*Căluşul*[16]); 4. ***obiceiuri cu rol iniţiatic***, în cadrul riturilor de trecere (ilustrative sunt *jocurile de priveghi*[17] şi *spectacolul nunţii*[18]).

Jocurile cu măşti au, în general, ca şi celelalte două tipuri, un caracter ocazional, desfăşurându-se în preajma unor sărbători creştine importante, suprapuse unor rituri arhaice de celebrare a divinităţilor naturii: în preajma Rusaliilor (*Căluşul*), în ajunul zilei şi în ziua de Sânziene (*Drăgaica* sau *Sânzienele*). Există însă şi situaţii când aceste jocuri, evidenţiind şi mai mult caracterul lor ritualic, se desfăşoară „la nevoie", de obicei în perioadele de secetă, când este invocată ploaia sau, invers, în cazul unor ploi abundente şi îndelungate, când este invocat soarele (*Caloianul*, *Paparuda*).

Celelalte grupe de joc se desfăşoară tot ocazional, dar nu la o dată anumită, ci în funcţie de data la care are loc o nuntă[19] (perioadele în care se pot celebra nunţi sunt, de altfel, bine stabilite de calendarul bisericesc) sau de împrejurarea morţii cuiva (nu la toate înmormântările au loc jocuri de priveghi; în cazul în care moare un copil sau în cazul unui accident nefericit, situaţii în care familia este prea copleşită de durere pentru ca obiceiul să se poată desfăşura cu toată gama sa ludică ce implică, de cele mai multe ori, şi comicul, se renunţă la practicarea jocurilor; este interesant de amintit aici şi obiceiul înmormântării-nuntă[20], în cazul morţii unei fete sau a unui flăcău, obicei care conţine elemente de un mare dramatism).

Locul de desfăşurare a jocurilor este şi el diferit, în funcţie de caracterul lor. Astfel, unele au caracter de colindă, fiind reprezentate (în mod obligatoriu) în curtea fiecărei gospodării[21] (*Paparuda*, *Căluşul*); altele, mai aproape de forma lor originară, se desfăşoară în anumite locuri, învestite cu sacralitate[22]: la răscruci, la marginea ogoarelor sau chiar în lanuri, lângă o apă curgătoare, lângă fântână, la

[14] Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare româneşti. Tipologie şi corpus de texte*, I, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

[15] Dumitru Pop, *Contribuţii la studiul Caloianului*, în „Studii şi comunicări", extras, Sibiu, 1981, p. 7–26.

[16] Capitolul *Căluşul* din *Istoria teatrului...*, I, ed. cit., p. 44–53 şi Horia Barbu Oprişan, Căluşarii, Bucureşti, Editura pentru Literatură,1969.

[17] Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere*. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova, Bucureşti, Editura Grai şi suflet – Cultura Naţională, 1999, p. 90–94; Vasile Adăscăliţei, *Jocul şi cântecul de priveghi în judeţul Vaslui*, în „Studii şi comunicări de etnologie", tomul VIII (serie nouă), Sibiu, 1994, p. 27–48; Aneta Micle, capitolul *Obiceiurile care marchează momente importante din viaţa omului*, în *Manifestări mimice şi dramatice în folclorul bihorean* (rezumatul tezei de doctorat), Cluj-Napoca, 1985, p. 16–18.

[18] Ioan Meiţoiu, *Spectacolul nunţilor. Monografie folclorică*. Cuvânt înainte de acad. D. Panaitescu-Perpessicius, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Bucureşti, 1969, p. 7, 37, 49, 68.

[19] Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 71–73.

[20] Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 159–160; Ion H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 121–136.

[21] Ion Cuceu, Maria Cuceu, *op. cit.*, p. 111.

[22] Dumitru Pop, *Contribuţii la studiul Caloianului...*, p. 13–14, *Drăgaica...*, p. 70.

marginea satului etc. (*Caloianul*, *Drăgaica*); în sfârşit, spectacolul *nunţii* se desfăşoară în gospodăriile celor doi protagonişti, mirele şi mireasa, potrivit unui scenariu bine stabilit[23], iar *jocurile de priveghi*, în casa celui mort sau în ograda acestuia, de multe ori în preajma unui foc. În literatura de specialitate, găsim o descriere a modului de desfăşurare a acestei ceremonii în vechime: priveghiul era anunţat de buciumaşi – acest mod de a vesti moartea cuiva s-a păstrat în întreaga zonă montană din nord, până astăzi – sau prin chemări de fluiere mari. După apusul soarelui, sătenii se adunau în jurul focului aprins în curtea mortului, primeau pomana şi îl pomeneau pe cel mort, apoi urmau petreceri şi jocuri, printre care cel mai impresionant era cel al cetelor de unchiaşi. Priveghiul înceta o dată cu răsăritul soarelui[24].

Deşi la aceste jocuri participă empatic întreaga comunitate rurală, actorii sau actanţii propriu-zişi sunt aleşi, potrivit obiceiului, după reguli precise: *drăgaica* este cea mai frumoasă fată dintr-un sat sau, în trecut, din mai multe sate (jocul fiind considerat o manifestare de grup, în cadrul cetei de fecioare, cu funcţie propiţială, fertilizatoare, de pregătire a fetelor pentru căsătorie, chiar dacă exista o lege nescrisă, potrivit căreia protagonista nu se putea căsători vreme de trei ani[25]; interdicţia pare să aibă mai multe cauze: fie este o reminiscenţă a vechilor rituri păgâne, specifice preoteselor fecioare ale diverselor divinităţi feminine, fie este un reflex al faptului că, fiind repudiate de biserică, aceste manifestări implicau pedepsirea celor care le practicau, încât, o vreme, aceştia erau scoşi în afara bisericii; aceeaşi situaţie o întâlnim în cazul *Caprei* sau al *Căluşului* care, în mod evident, este o manifestare ce respectă toate normele impuse de ceata de feciori[26]); *vătaful* căluşarilor este cel mai iscusit dansator, acest rol fiind menţinut zeci de ani de aceeaşi persoană[27]; *paparudele* sunt şi ele alese, cu diferenţieri în anumite zone etnografice, dintre copilele sau dintre băieţii aflaţi înainte de pubertate, dintre fetele fecioare sau dintre adolescenţi, alteori, dar mult mai rar, paparudele sunt femei aflate la prima lor sarcină[28].

Ceea ce caracterizează majoritatea jocurilor cu măşti este faptul că actorii participanţi sunt învestiţi cu puteri neobişnuite: „Călucenii sunt nişte oameni curaţi, aleşi şi rânduiţi de cele miluite, să meargă în lume şi ţeară, să tămăduiască pe cei bolnavi"[29] (*căluşarii* au puteri vindecătoare, *mutul* căluşului conferă fertilitate

[23] Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 73–87, 127–139.

[24] Cf. Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 192–222; T. T. Burada, *Datinile poporului român la înmormântări*, Iaşi, 1882, p. 18–19; Ion H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 76–90.

[25] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, capitolul al XVII-lea, *Despre năravurile moldovenilor*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, p. 268; cf. Dumitru Pop, *Drăgaica...*, p. 69.

[26] Cf. Ilie Moise, *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de feciori*, Sibiu, Editura Imago, 1999.

[27] Horia Barbu Oprişan, *op. cit.*, p. 86.

[28] Ion Cuceu, Maria Cuceu, *op. cit.*, p. 94–99.

[29] Emilian Novacoviciu, *Colecţiune folcloristică română din Răcăşdia şi Jur*, Oraviţa, 1900, apud Horia Barbu Oprişan, *op. cit.*, p. 54.

femeilor atinse de mascheta sexuală, *drăgaicele* conferă fertilitate lanurilor şi, implicit, simbolizează rodnicia viitoarelor familii, jocul *paparudelor* va aduce în mod sigur ploaia[30] etc.), utilizând obiecte ritualice (*caloianul*, *mama ploii*, *tata soarelui*, *mascheta* mutului, *măştile vegetale* ale paparudelor, *steagul* şi *ciocul* căluşarilor, plantele magice utilizate de aceştia pentru rolul lor apotropaic şi apărător împotriva divinităţilor malefice[31], *steagul*, *bradul*, *colacul* de nuntă, *bradul* de nuntă şi cel de înmormântare, *pânza de ochi* sau *de faţă*[32], *podurile* ş. a.) şi fiind obligaţi la respectarea anumitor reguli: regula tăcerii şi a respectării secretului impus de jurământ (*Căluşul*), cea a purităţii (*Drăgaica*, *Paparuda*), cea a convieţuirii în grup (căluşarii dormeau, câtă vreme dura jocul, la o anumită gazdă aleasă de ei sau, mai demult, în biserică, pentru a fi feriţi de Rusalii[33]; paparudele se adună, la sfârşitul jocului – care durează, de obicei, o zi – la o anumită casă pentru a împărţi darurile rituale; la fel, pomana caloianului are loc la o anumită casă, unde participanţii sunt ospătaţi în grup).

Fiecare dintre aceste jocuri are mai multe etape obligatorii: selectarea actorilor, învestirea, prin jurământ sau prin tradiţie, cu puteri neobişnuite, confecţionarea obiectelor rituale (*măştile* rituale, *steagul* şi *ciocul* căluşului[34], *cununa* şi *podoabele* drăgaicei, *caloianul* etc.), desfăşurarea jocului (cu numeroase elemente coregrafice – pantomimă şi, mai ales, dans, ca în *Căluş*, *Drăgaică*, *Paparudă*, *jocurile de priveghi*, *nunta*), adunarea darurilor rituale (cu excepţia *Drăgaicei* şi a *jocurilor de priveghi*), dezînvestirea protagoniştilor, prin distrugerea măştilor, prin aruncarea lor în apă (*măştile-costum* sau *maschetele* paparudelor), prin îngropare sau ardere (*ciocul* căluşarilor şi părţi din costumul *mutului*), ori prin schimbarea elementelor simbolice (fata schimbă *cununa* de mireasă cu *năframa* de nevastă), împărţirea darurilor rituale care încheie, de obicei, jocul.

Comună este, de asemenea, încrederea în eficacitatea acestor obiceiuri. De aceea, ele au, de cele mai multe ori, un caracter obligatoriu, nerespectarea tradiţiei putând determina, conform credinţei, mari dezechilibre naturale ori sufleteşti. Astfel se explică îndelungata menţinere a trăsăturilor de ritual ale acestor manifestări, chiar dacă, astăzi, foarte multe elemente arhaice şi-au pierdut semnificaţiile iniţiale. Aceste elemente au fost conservate parţial, prin repetare formală, fiind, uneori, reînvestite cu alte valori simbolice, chiar dacă partea

[30] Ion Cuceu, Maria Cuceu, *op. cit.*, p. 111.

[31] Între acestea, cele mai importante erau pelinul şi usturoiul, a căror funcţie magică este descrisă detaliat de I.-A. Candrea, în *Folclorul medical românesc comparat. Privire generală.* Medicina magică. Studiu introductiv de Lucia Berdan, Iaşi, Editura Polirom, 1999, p. 461, 473.

[32] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 154.

[33] „Alte fiinţe supranaturale, despre care poporul crede că aduc boala în trupul omului, sunt Rusaliile. În multe regiuni din ţară, ele sunt identificate cu Ielele, cu singura deosebire că [...] şi le înfăţişează ca pe nişte babe urâte, gârbovite de bătrâneţe. Sunt în număr de 3 sau 7 şi umblă numai în săptămâna Rusaliilor şi în ziua de «Todorusalc» sau «Strat de Rusalii» sau «Sfredelul Rusaliilor», care cade într-o miercuri, la 24 de zile înainte de Rusalii" (I.-A. Candrea, *op. cit.*, p. 186).

[34] Horia Barbu Oprişan, *op. cit.*, p. 162, 176.

coregrafică a devenit dominantă (potrivit aceluiaşi proces de desemantizare a simbolismului originar al dansului, care îşi pierde treptat caracterul de dans ritual, transformându-se în spectacol coregrafic; în cazul *Căluşului*, fenomenul este destul de vechi, fiind prezent încă din secolul al XVI-lea).

Alaiurile

Alaiurile reprezintă forme de trecere spre teatrul popular propriu-zis, au un caracter mixt, coregrafic şi dramatic (prezenţa dialogurilor sau a succesiunii de monologuri) şi funcţie augurală, fiind reprezentate în cadrul riturilor de trecere la noul an sau, mai rar, în preajma Bobotezei ori de Paşti[35], de unde caracterul lor ocazional: „Reprezentând, de fapt, faza primară a teatrului folcloric, alaiurile au o individualitate incertă împrumutându-şi cu uşurinţă episoade, procedee, scheme. Astfel, aproape totdeauna jocurile măştilor zoomorfe sunt întrerupte de îmbolnăvirea animalului reprezentat şi cer aceeaşi intervenţie curativă; jocurile măştilor umane sunt construite pe o suită de dansuri specifice [...]. De obicei, intră în alaiuri atât măşti zoomorfe [mai vechi, n. n.], cât şi reprezentări umane"[36].

> O variantă actuală a alaiului ţărănesc de mascaradă este cea numită *Hâzii*, desfăşurată, în ajunul Bobotezei, în satul Chintelnic din subzona etnografică Şieu-Mocănime[37]. Obiceiul prezintă aspecte interesante, deoarece adună laolaltă elemente aparţinând altor jocuri: deghizarea băieţilor în fete şi a fetelor în băieţi, schimbarea vocii erau prezente în *Căluş* şi astăzi, ele se regăsesc în *Drăgaică*. Travestirea tinerilor în personajele unui alai de nuntă este similară celei din *Alaiul caprei* sau al *malancăi*, iar „bătrânii [care] spun că umblă cu moartea prin sat"[38] preiau în chip evident elemente din *Jocul unchiaşilor*. *Hâzii* este o formă de conservare şi reînviere, prin parodiere şi adecvare la mentalitatea contemporană, a vechilor jocuri cu măşti şi a alaiurilor ţărăneşti de mascaradă. Caracterul sacru al formelor originare de teatru popular s-a pierdut, *Hâzii* de astăzi având unul preponderent ludic.

De asemenea, în unele alaiuri se menţine fondul mitico-ritualic mai mult decât în altele, în felul acesta explicându-se prezenţa lor, în forme mai mult sau mai puţin modificate, în cadrul *jocurilor de priveghi* (*Capra*) sau în cadrul *Căluşului*.

Alaiurile cunosc o foarte mare varietate; o clasificare a lor a fost făcută[39] – în funcţie de originea lor şi în funcţie de aspectul structural – în: 1. ***alaiuri concentrate în jurul unor jocuri dramatice cu măşti animale***: a) mai vechi: *Capra* (sau *Malanca*, în nordul Moldovei), *Cerbul*, *Ursul*, *Berbecul*, *Ţapul*, *Calul*, *Boul*,

---

[35] Cum este *Vălăritul*, cf. Lucia Cireş, *Aspecte ale colindatului în Moldova*, în ALIL, tomul XXVII, 1979–1980, Iaşi, 1980, p. 77.

[36] V. Adăscăliţei, *op. cit.*, p. 28.

[37] Cf. Emilia Bumb, *„Hâzii" din Chintelnic*, în „Zestrea". Revistă de etnologie şi etnografie, Bistriţa-Năsăud, nr. 2, anul II, 1999, p. 13–15.

[38] *Ibidem*, p. 14.

[39] V. Adăscăliţei, *Teatrul popular de Anul Nou...*, p. 21–22.

b) mai noi: *Cocostârcul*, *Struțul*, *Păunul*, *Leul* ş. a.; 2. ***alaiuri concentrate în jurul unor jocuri dramatice cu reprezentări umane***: a) reprezentări ale profesiunilor: *Caldararii*, *Ursarii*, *Sitarii*, *Mocănaşii*, *Arnăuții*, *Bumbierii*, *Roşiorii*, *Artiştii*, b) reprezentări ale tipurilor etnice: *Harapii*, *Turcii*, *Jidanii*, c) reprezentări alegorice sau ale vârstelor: *Anul Nou* şi *Anul Vechi*, *Moşnegii*, *Babele*; 3. ***alaiuri provenite din evoluția unor datini şi practici rituale***: *Cârdul*, *Cucii*, *Jocurile*, *Hora*, *Nunta (țărănească*[40], *țigănească*, *jidovească)* ş. a.

> „În Dobrogea mai cu seamă, precum şi prin unele comune de pe malul stâng al Dunării, jud. Ialomița, care sunt locuite în cea mai mare parte de bulgari, este obiceiul ca duminica, de ziua de lăsatul secului a Postului Paştelui, iar prin alte locuri, a doua zi, adică luni, în săptămâna cea dintâi a postului mare, să se facă datina numită *Cucii*. În acea zi se adună 20 de flăcăi, din care unul îşi pune coarne, se îmbracă cu haine împestrițate şi se zugrăveşte cu negru pe obraz ca diavolul, numindu-se el împărat; apoi merg pe la case şi joacă, după care apoi li se dă câte un bacşiş"[41]. Alaiul, cu alte tipuri de măşti, este atestat şi în Moldova, Muntenia şi în sudul Tansilvaniei. Aici, „cucii" poartă măşti-caschete, care le acoperă capul, fiind foarte înalte şi bogat împodobite[42].

La originea alaiurilor din prima grupă se află, după cum o sugerează şi clasificarea de mai sus, jocuri dramatice având ca protagonist un singur personaj purtător de mască (cum era *Turca*, în Moldova şi Transilvania, numită *Brezaia*, în Muntenia). Aceste alaiuri au la origine jocuri rituale de o foarte mare vechime, legate, în cultura noastră, de legenda despre vânătoarea şi sacrificarea unui zimbru, ca probă de tip eroic, putând avea mai multe semnificații – ritual de inițiere, sacrificiu de întemeiere etc., unele atestate nu numai în cultura română, ci şi în Orientul antic, în zona mediteraneană şi romană. De altfel, Sf. Augustin descrie măştile de capră şi cerb, considerându-le „aşa de oribile că ar înspăimânta chiar pe demoni"; iar Sinodul al şaselea din 692, Constantinopol, condamnă obiceiul păgân al mascării[43]. Manifestări ale acestui joc apar, până în secolul al XIX-lea, în Armenia şi Sicilia[44], fiind o urmă a străvechilor rituri pentru vânătoare sau înmulțire a turmelor. De-a lungul timpului, imaginea caprei se abstractizează, fiind integrată riturilor agrare, pentru ca, mai aproape de zilele noastre, personajul zoomorf să devină personaj integrat în alaiul de Anul Nou. Dimitrie Cantemir face o scurtă descriere a jocului, aşa cum era el în perioada contemporană redactării

[40] Vasile Alecsandri, inspirându-se din folclor, a scris „pentru beneficiul săracilor un tablou național întitulat *Nunta țărănească*, care va fi reprezintat pe teatru de către amatori, membri ai înaltei nobleți şi ai onoratului public. În această piesă figurează carul druştelor ce aduce la nuntă pe mireasă cu amicele ei" (s. a.) (*Opere*, V. *Teatru*, text ales şi stabilit, note şi variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. 26–27).

[41] T. T. Burada, *Istoria teatrului*..., p. 71.

[42] Cf. *Istoria teatrului*..., vol. I, ed. cit., p. 78–79.

[43] Cf. Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi la slavi*. Contribuție la studiul mitologiei creştine din orientul Europei, în „Arhiva", XXXVIII, nr. 2–4, Iaşi, 1931, p. 390–397.

[44] *Istoria teatrului*..., I, ed. cit., p. 54.

complexului studiu: „În ziua de Crăciun se pune cuiva o căpăţână de cerb cu coarne mari, de care se leagă o mască făcută din fâşii de pânză colorată şi atât de lungi încât acoperă şi picioarele celui care o poartă. Peste acesta se aşază altul, care se face un bătrân ghebos, şi aşa străbat toate uliţele şi casele, jucând şi cântând, cu o mulţime de lume după ei"[45]. La mijlocul secolului al XVIII-lea jocul era condamnat, laolaltă cu alte manifestări folclorice „păgâne", ca fiind neconform creştinismului: „Şi încă mai priimesc în casele lor turca sau brezaia având cu sine şi măscărici ghiduş. Carele schimbându-ş faţa sa (cea după chipul lui D[u]mnezău zidită), cu gura zice cuvinte urâte, scârnave, iară cu trupul face chipuri grozave şi spurcate, atâta cât pre cei fără de minte oameni bucurând, iară pre cei fără de răutate copii spăriind"[46]. Până în secolul al XIX-lea, exista o diferenţiere pe zone a numelui jocului: în Moldova şi Transilvania – *turca*, în Muntenia – *brezaia*. Cele două personaje ale acestui joc s-au desprins dintr-un grup mai numeros, pentru că jocul a evoluat din jocurile rituale de ceată. În secolul nostru, cele două personaje se reintegrează în grupuri mai mari: *capra*, singură, face parte din ceata urătorilor de Anul Nou, iar *moşul* însoţeşte copiii care recită *Pluguşorul*[47]. Pe de altă parte, intrând în contact cu jocul unchiaşilor, jocul turcii sau al brezaiei se dezvoltă în forme teatrale complexe: *Malanca* şi *Alaiul caprei*. Capra ajunge să fie „diferită de turcă atât în ceea ce priveşte masca, cât şi în privinţa scenariului obiceiului. Pe câtă vreme turca reprezintă mai degrabă o ficţiune, imaginea unui animal fabulos, desprinsă de realitate, capra înfăţişează imaginea concretă a animalului real"[48].

Cele din grupa a doua sunt forme evoluate din jocurile dramatice cu măşti animale, printr-un transfer al ponderii dramatice de la personajul zoomorf la personajul antropomorf ce avea, iniţial, rolul însoţitorului ori al vraciului. O dată cu demagizarea jocului, personajul iniţiat devine personaj comic şi trece în „avanscenă".

Alaiurile din grupa a treia continuă riturile de ceată, avându-şi originea în colindă (*Cârdul*), în obiceiul horei (*Hora*), în obiceiul nunţii (*Nunta*), în riturile nupţiale combinate cu cele funerare, reprezentate parodic (*Cucii*), şi în cadrul manifestărilor de acest tip petrecându-se acelaşi proces de demagizare.

Teatrul popular propriu-zis

Teatrul popular propriu-zis reprezintă ultima etapă în evoluţia genului dramatic popular, evoluţie determinată deopotrivă de mecanismele interne ale genului şi de influenţele târzii, exercitate din mediile cultivate. În cadrul acestui tip ponderea o are dialogul şi rostirea lui, dar şi costumele şi măştile. Un rol important în reprezentare îl au improvizaţia şi talentul actorilor, care actualizează, în fiecare an şi la fiecare casă, aceeaşi schemă dramatică.

[45] *Descrierea Moldovei*, ed. cit., p. 281.
[46] *Synopsis*, fila 52^{v}/54^{v}.
[47] *Din culegerile Institutului de Folclor*, în „Revista de folclor", VII, nr. 1–2, 1962, p. 158.
[48] Aneta Micle, *op. cit.*, p. 9.

Şi teatrului popular îi este specific caracterul ocazional, timpul reprezentării fiind bine delimitat: două zile (în ajunul Anului Nou şi în ziua de Anul Nou), o zi (numai în ajunul Anului Nou) sau numai o jumătate de zi şi o noapte (din amiaza ajunului până în dimineaţa primei zile din an). Piesele de teatru popular cu subiect religios se desfăşoară în preajma Crăciunului şi, uneori, de la Crăciun până la Anul Nou.

O altă trăsătură specifică este modalitatea de desfăşurare, comparabilă cu a colindei[49]; caracterul de colindă al teatrului popular impune note particulare celorlalte trăsături. Pe lângă caracterul de colindă, au fost stabilite şi alte caracteristici ale teatrului popular: „[...] structură de vodevil, prezenţa unor elemente de scenografie, decor şi costumaţie, artă dramatică mult diferită de cea cultă, colaborarea sporită din partea spectatorului, permanentă contemporaneizare care duce la o continuă refuncţionalizare, vădit specific naţional – spre deosebire de alte etape mai vechi ale teatrului popular – care se accentuează până la specificul regional"[50].

De asemenea, o trăsătură importantă a acestui tip este caracterul preponderent dialogic şi prezenţa conflictului dramatic. Chiar dacă există interludii muzicale, ponderea o are textul rostit şi, uneori, pantomima comică, improvizată, nu aspectul coregrafic. De altfel, din cauza condiţiilor de reprezentare – în casa/curtea gospodarului, într-un spaţiu relativ restrâns –, „mişcarea scenică" este rudimentară, fiind mai mult sugerată decât realizată şi reducându-se, de cele mai multe ori, la executarea unui pas înaintea celorlalţi actori pentru ca, după enunţarea replicii, vorbitorul să facă loc interlocutorului. În cazul pieselor de teatru propriu-zis, numărul actorilor nu este foarte mare, reprezentaţia având loc, de obicei, într-un spaţiu închis, spre deosebire de jocurile cu măşti şi de alaiuri, la care participă un număr mare de membri şi care se desfăşoară fie în afara satului, fie în curţile gospodăriilor.

În sfârşit, specifică teatrului popular este maxima simplificare a elementelor de scenografie, decor, artă interpretativă. Acest fapt este determinat, cum s-a arătat, de caracterul de colindă. Scena şi decorul lipsesc de cele mai multe ori; între actori şi spectatori nu există distanţa scenică, locul celor din urmă fiind, ca în teatrul antic sau cel elisabetan, în jurul actorilor. În funcţie de talentul actorilor, spectatorii sunt mai mult sau mai puţin antrenaţi în reprezentare, asemănător felului în care se petrec spectacolele experimentale de tip *happening*.

Alegerea interpreţilor se face după mai multe criterii: mai întâi toţi actorii sunt băieţi sau bărbaţi (prezenţa femeilor în teatrul popular este cu totul accidentală şi de dată foarte recentă), iar rolurile sunt împărţite în funcţie nu doar de calităţile actoriceşti, ci şi de acelea morale (un personaj pozitiv nu poate fi interpretat de un om care nu este respectat de colectivitate). Se impune însă precizarea: „[...] ceea ce

[49] „Umblatul măştilor se află în stare de puritate adesea, însă de multe ori este contaminat cu colindatul propriu-zis" (P. Caraman, art. cit., p. 392).

[50] V. Adăscăliţei, *op. cit.*, p. 12.

la prima vedere ar putea să fie luat drept stângăcie în arta scenică a teatrului folcloric este – la o cercetare mai atentă – dovadă a unei capacităţi nebănuite de «interpretare» a unor date simplificate la maximum"[51].

În legătură cu **structura de vodevil** a teatrului popular, folcloristul ieşean V. Adăscăliţei face o precizare deosebit de importantă pentru evoluţia teatrului în cultura română: „Melodiile şi jocurile au proveniența cea mai diferită: tradiţională în piesele vechi, cultă – parţial – în cele mai noi. Acest pronunţat caracter de vodevil rezultă din valorificarea unor tradiţii de teatru folcloric şi nu trebuie pus decât parţial pe seama influenţelor scenei culte româneşti din secolul al XIX-lea, deoarece ea însăşi îl preluase (prin Alecsandri şi alţii) atât din practica teatrului apusean, cât şi din practicile populare locale, din zestrea spirituală a publicului la care se încerca pătrunderea înlesnită astfel"[52].

Clasificarea pieselor de teatru popular propriu-zis pe care o propunem noi este analoagă celei făcute de V. Adăscăliţei în studiul său[53]. Astfel, observăm existenţa a trei grupe, în funcţie de originea şi influenţele la care au fost supuse:

– ***drama religioasă;***

– ***piese de teatru de influenţă livrescă şi urbană nereligioase;***

– ***teatrul de păpuşi.***

În prima grupă includem *Irozii, Mironosiţele, Adam şi Eva* (*Jocul cu pomul* sau *Pomul raiului*), *Lăzărelul*[54] şi *Vicleimul* (dramă populară veche, de origine creştină).

În cea de a doua grupă se încadrează următoarele subgrupe: a) teatrul haiducesc şi hoţesc: *Haiducii, Jienii, Bujor, Groza, Codreanu, Darie, Tudor, Craiovean, Radu, Piticii, Păunaş, Gruia lui Novac, Niţuleasa, Duca, Coroi* ş. a.; b) teatrul cu subiecte istorice: *Înfrângerea lui Napoleon, Ştefan cel Mare, Brâncovenii, Căderea Plevnei* sau *Predarea lui Osman-Paşa, Curcanii, Hora Unirii* sau *Piesa României, Pacea* sau *Pacea generală, Căderea Berlinului* sau *Predarea lui Hitler* ş. a.; c) teatrul cu subiecte legendare şi nuvelistice: *Voinic înflorit, Voinicul munţilor, Făt-Frumos, Mircea şi Baiazid, Stejarul din Borzeşti, Movila lui Burcel, Barbu Lăutaru, Piesă sanitară* ş. a.[55]; d) teatrul cu subiect ştiinţifico-fantastic: *Satelitul*[56].

În cea de-a treia grupă se înscriu *Jocul păpuşilor* şi reprezentaţia teatrală cu păpuşi numită tot *Vicleim*[57].

---

[51] V. Adăscăliţei, *op. cit.*, p. 16.

[52] *Ibidem*, p. 14.

[53] *Ibidem*, p. 22–23.

[54] Cf. *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Institutul de Lingvistică, Istorie Literară şi Folclor al Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi, Bucureşti, Editura Academiei, 1979, p. 840.

[55] V. Adăscăliţei, *op. cit.*, p. 22–23.

[56] H. Oprişan, *Satelitul*, în „Teatrul", an. X, nr. 9, 1965, p. 64–69; N. Popa, *„Satelitul", piesă comică, Târpeşti – Neamţ*, 1966, manuscris, apud V. Adăscăliţei, *op. cit.*, p. 22–23; Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 271–272.

[57] Cf. T. T. Burada, *Istoria teatrului...*, p. 9–23; D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*. Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi comentarii de Cristina Dumitrescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 43–44, 56–59; *Istoria teatrului...*, I, ed. cit., p. 116–126.

Teatrul de păpuşi are un rol foarte interesant în apariţia şi evoluţia teatrului românesc cult, pentru că a influenţat tipologia personajelor şi natura conflictului în primele piese originale româneşti. Piesa lui Iordache Golescu, *Comedia ce să numeşte Barbul Văcărescul, vânzătorul ţării* (1828), a fost reprezentată la teatrul de păpuşi, având drept personaj-rezoneur, ipostază individualizată a corului antic, un *măscărici*. Tot la *păpuşării* s-a jucat, în lipsa unui teatru propriu-zis, şi *Comedie banului Costandin Canta ce-i zâc Căbujan şi cavaler Cucoş*, alcătuită de Costache Conachi, Neculai Dimachi şi Dimitrache Beldiman, şi *Giudecata fimeilor*, a aceluiaşi Costache Conachi.

*

Manifestările cu caracter dramatic româneşti se înscriu în cadrul mai larg european, fără să constituie o excepţie. La originea acestor manifestări se află rituri arhaice, constituind moduri de expresie ale unei viziuni sacralizante, integratoare, asupra lumii înţelese ca întreg armonios.

Supuse unui proces treptat de demagizare şi desemantizare, aceste rituri au fost conservate parţial de formele populare ale manifestărilor cu caracter dramatic. În cultura populară românească există astăzi o foarte mare diversitate a acestor forme. Această situaţie ilustrează, pe de o parte, vechimea lor şi, pe de altă parte, viabilitatea conferită de actualizarea lor repetată, creatoare.

Cu toată această diversitate, există elemente unificatoare care au făcut posibile clasificările propuse mai sus. Ceea ce conferă unitate acestor manifestări, indiferent de modul cum sunt grupate, este rolul lor complex, magic şi estetic.

MANIFESTATIONS THÉÂTRALES FOLKLORIQUES: ORIGINE ET ÉVOLUTION

RÉSUMÉ

Cette étude qui utilise les résultats de nos recherches antérieures pour notre thèse de doctorat (*La constitution de la terminologie concernant le théâtre*) propose une présentation systématique des manifestations théâtrales folkloriques dans l'espace roumain et de leur évolution dans le temps. La nécessité d'établir des champs sémantiques et référentiels nous a imposé une classification des formes folkloriques ayant des traits dramatiques: le jeu des masques, les manifestations plus amples comme «alaiul», le théâtre folklorique proprement dit. Cette classification nous a offert aussi un critère selon lequel on a pu hiérarchiser la liste des termes populaires concernant la création dramatique folklorique. On a souligné le fait que, malgré leurs particularités, les manifestations folkloriques roumaines ne constituent pas une exception, mais elles font partie d'un phénomène plus large, européen. Ces manifestations ont leur origine dans des rites archaïques qui expriment une vision sacralisée du monde. Ces rites qui ont connu un procès d'affaiblissement de la dimension magique et des changements sémantiques ont été partiellement préservés dans des formes dramatiques populaires. La diversité de ces formes dans la culture roumaine actuelle est un signe de leur ancienneté et de leur vitalité renforcées par leur actualisation permanente et créatrice.

Institutul de Filologie Română
„A. Philippide"
Iaşi, str. Th. Codrescu, nr. 2